

Dirk Kemper

Erzählungen aus Vormoderne und Moderne. Wackenroder, Luhmann und das Epochenbewußtsein um 1800

Eine ganz eigene Perspektivität und Eindringlichkeit beziehen die siebzehn Erzählungen der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* aus dem Spannungsverhältnis der in ihnen thematisierten Zeitebenen. Sechzehn Erzählungen betreffen mehr oder weniger direkt das „Zeitalter der Wiederaufstehung der Mahlerkunst in Italien“ (I, 73)¹, dem auch Raffaels deutsches Pendant, Albrecht Dürer, zuzuordnen ist, während sich nur eine, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, den „gegenwärtigen Zeiten“ (I, 130) widmet. Dieses vermeintliche Ungleichgewicht wird noch verstärkt durch das wiederholte Bekenntnis der Erzählerfigur des kunstliebenden Klosterbruders, sich aus der „heutigen Welt“ (I, 53) zurückgezogen und von ihren Problemen abgewandt zu haben. Seine Hinwendung *An den Leser dieser Blätter* setzt mit den Motiven der Einsamkeit und sozialen Sezession ein („In der Einsamkeit eines klösterlichen Lebens, in der ich nur noch zuweilen dunkel an die entfernte Welt zurückdenke“, I, 53), und ein wesentlicher Zug seiner einleitenden Selbstcharakterisierung liegt in dem Bekenntnis, daß der „Ton der heutigen Welt“ (I, 53) nicht in seiner Gewalt stehe.

Doch wäre es gänzlich verfehlt, diese Geisteshaltung der Erzählerfigur auch den Autoren der Schrift unterstellen zu wollen, wie dies insbesondere für Wackenroder in der älteren Forschung in Abhängigkeit von der durch Tieck geschaffenen Legende² um den früh verstorbenen Freund häufig geschah. Zum einen gibt es wohl kein Stück in den *Herzensergießungen* und auch im ersten Teil der

¹ Texte Wackenroders werden unter Anführung von Band- und Seitenzahl im fortlaufenden Text zitiert nach folgender Ausgabe: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe [HKA]. Hg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns. 2 Bde. Heidelberg 1991.

² Zur Wackenroderlegende vgl. Richard Littlejohns: Entromantisierung eines Romantikers: Prolegomena zu einer Historisch-kritischen Wackenroderausgabe. In: Ders.: Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers. (Helicon, 7) Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1987, S. 82-103.

Phantasien, in dem das vergangene Zeitalter der Kunsttheiligen nicht durch den Gegensatz mit der eigenen (respektive fiktionsinternen) Gegenwart erhöht und zum Ausgangspunkt für Verlust- und Dekadenzerfahrungen würde, die letztlich mehr über die eigene Zeit aussagen als über die historische Situation zur Zeit Raffaels oder Dürers. Dies gilt zum anderen um so mehr, als genau genommen gar nicht zwei historische Epochen beschrieben werden, sondern vielmehr die eigene Gegenwart mit einer in die Vergangenheit projizierten Utopie konfrontiert wird. Die „Epoche des Wiederauflebens der Wissenschaften und der Gelehrsamkeit“ (I, 61) gilt dem Klosterbruder „als das wahre Heldenalter der Kunst“ (I, 61), das er als deren „goldene[] Zeit“ (I, 61) preist. Mit den *saecula aurea* aber wird, für keinen an den lateinischen Klassikern geschulten Zeitgenossen überhörbar, einer der großen Topoi der europäischen Literatur aufgerufen, der, von Hesiod begründet und von Vergil in der vierten Ekloge an das christliche Abendland weitergegeben, Wackenroders Renaissancebild in mythologische Ferne rückt und als Utopieentwurf ausweist. Nirgends läßt der Text ein dezidiert historisches Interesse an den genauen Zeitumständen Raffaels und Dürers erkennen, obwohl der bei Erduin Julius Koch geschulte Wackenroder gleichzeitig auf philologischem Gebiete dem Ende des 18. Jahrhunderts erwachenden Geschichtsinteresse intensiv nachging.³ Im Gegenteil, die quellenkritische und historisierende Methode der zeitgenössischen Kunstwissenschaft, die er bei Fiorillo kennengelernt hatte⁴, wird im Text geradezu als Blasphemie zurückgewiesen.⁵ Renaissance steht vielmehr, so eines der Ergebnisse des Hildesheimer Kolloquiums zur Renaissancerezeption der Romantik, innerhalb der *Herzensergießungen* als Bild für eine sehnsuchtsvoll verklärte Früh- oder Vormoderne⁶, in der den

³ Vgl. Dirk Kemper: Poeta philologus. Philologie und Dichtung bei Wackenroder. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68, 1994, S. 99-133.

⁴ Vgl. Silvio Vietta: Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo. In: Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl. Hg. v. Klaus-Detlef Müller u. a. Tübingen 1988, S. 221-241.

⁵ Vgl. Dirk Kemper: Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung. Stuttgart 1993, S. 261-268.

⁶ Vgl. Dirk Kemper: Litterärhistorie – romantische Utopie – kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissancerezeption, dargestellt anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen 1778-1832. In: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik.

Defizit- und Dekadenzphänomenen der eigenen Zeit ihr verlorenes Ideal entgegengehalten wird. Jeder U-topos dieser Art ist jedoch immer nur entschlüsselbar vom Topos seiner Entstehung her, ist immer Projektion von Wünschen und Befürchtungen, die der Entstehungssituation utopischer Entwürfe entstammen.

Mag daher auch der Gestus der Weltabgewandtheit und Fremdheit gegenüber der eigenen Zeit die Wahrnehmungs- und Wertungsperspektive des Klosterbruders noch so sehr dominieren, im Kern ringen die Verfasser der *Herzensergießungen* um die Analyse und Verarbeitung tiefgreifender Veränderungen ihrer eigenen Zeit, sind ihre Erzählungen Ausdruck eines hochdynamischen Wandels im Epochen- und Gegenwartsbewußtsein der Dezentennien um 1800. Gerade diese „Sattelzeit“⁷ von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wird heute von zahlreichen historischen Wissenschaften als Geburtsstunde der europäischen Moderne angesehen, in der sich Strukturen und Problemzusammenhänge formierten, die für unser eigenes Epochen- und Gegenwartsbewußtsein noch konstitutiv sind.

Für das Bizenzenarium des Erscheinens der *Herzensergießungen* gibt diese Vorüberlegung allen Anlaß, den Text nicht antiquarisch-museal in historische Distanz zu rücken, sondern ihn in die Modernediskussion einzubeziehen und in diesem Sinne aktualisierend neu zu lesen. Einen solchen Versuch möchte ich im folgenden unternehmen, indem ich ihn vor dem Hintergrund des oben skizzierten Spannungsverhältnisses der zwei Zeitebenen auf den Wandel im Verhältnis von Individuum und Gesellschaft hin befrage (I.), das sich ändernde Konzept des Künstlertums untersuche (II.) und schließlich der Frage nachgehe, inwieweit sich diesem Gemeinschaftswerk zweier Autoren nicht auch zwei unterschiedliche Reaktionsweisen auf die Epochenproblematik der Moderne um 1800 ablesen lassen (III.). Wenn dabei wiederholt auf Forschungsergebnisse und Analysekatoren Niklas Luhmanns

Hg. v. Silvio Vietta. Stuttgart, Weimar 1994, S. 116-139, hier S. 138. – Beide Kategorien beleuchten unterschiedliche Aspekte derselben Sache. ‚Vormoderne‘ betont eher den utopisch-idealisierenden Charakter des Renaissancebildes, ‚Frühmoderne‘ hebt stärker darauf ab, daß auch nach Wackenroders Verständnis mit der Renaissance ein neues, bis in die eigene Gegenwart reichendes Zeitalter begann, das vom Mittelalter als dem historisch Vergangenen zu unterscheiden ist.

⁷ Vgl. Reinhart Koselleck: Einleitung. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Bd. 1. Stuttgart 1972, S. XIII-XXVII, hier S. XV.

rekurriert werden wird, so geschieht dies nicht um eines methodischen Anschlusses an seine Systemtheorie willen, sondern um zu unterstreichen, daß in den *Herzensergießungen* Problemzusammenhänge formuliert worden sind, die sich auch und gerade im Lichte dieses für unser eigenes Gegenwartsverständnis so wichtigen Theorieansatzes als unserer eigenen Moderne zugehörig und damit aktuell erweisen.

I. Exklusion und Inklusion – zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft

Luhmann beschreibt „den entscheidenden Zug zur Moderne“⁸, den auch er aus soziologischer Sicht in der „Sattelzeit“ um 1800 ansetzt, als tiefgreifenden Wandel in der Form gesellschaftlicher Differenzierungen. Ältere Gesellschaftssysteme differenzierten *stratifikatorisch*, d. h. insbesondere durch Zugehörigkeit zu Schichten, Kasten oder Ständen. Durch sie sind die Lebenszusammenhänge des einzelnen determiniert; sie regeln seine Rechte und Pflichten, präfigurieren ein System von Leistungen und Gegenleistungen und garantieren dadurch die Integration in das jeweilige gesellschaftliche Teilsystem. Geleistet wird diese Einbettung in die Gesellschaft innerhalb der Familie oder des Hauses, wo der einzelne in jeweils nur ein Teilsystem, das seiner Schicht oder seines Standes, einbezogen wird und sich selbst einbezieht. Konstitutives Prinzip für dieses ältere Verhältnis von Individuum und Gesellschaft ist das der *Inklusion*, des umfassenden und zumeist lebenslangen Anschlusses in genau ein Teilsystem einer stratifizierten Gesellschaft. Damit verbunden ist auch ein bestimmter Typus von Individualität in vormodernen Gesellschaftssystemen, die Luhmann als *Inklusionsindividualität*⁹ beschreibt. Sich selbst als Individuum zu erfahren bedeutet hier, seinen Ort innerhalb des Teilsystems einnehmen, meint also – im strikten Gegensatz zu unserem modernen Vorverständnis – nichts anderes als gelingende, durch Stratifikation geregelte Einbettung in die Gesellschaft. Anders dagegen das moderne *funktional* differenzierende Gesellschaftssystem. Durch die zunehmende Auflösung starrer stratifikatorischer Strukturen schafft sie

⁸ Zum Folgenden vgl. Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 3. Frankfurt am Main 1989, S. 149-258 (Kap.: Individuum, Individualität, Individualismus), hier S. 155.

⁹ Luhmann (Anm. 8), Bd. 3, S. 160.

zwar Voraussetzungen für ein neues Freiheitsbewußtsein, für die Vorstellung von schichten- und standesunabhängigen Menschenrechten, sozialer Mobilität, einer – mehr oder weniger begrenzten – Wahlfreiheit der Lebensentwürfe und vielem mehr, doch wird dies nur möglich, indem sie das Individuum zunächst einmal aus der Gesellschaft ausschließt. Ihr konstitutives Prinzip liegt in der *Exklusion*, die es dem Individuum der Moderne andererseits jedoch ermöglicht, sich sehr viel differenzierter und vielfältiger in die Gesellschaft einbeziehen zu lassen oder selbst einzubeziehen. Regelte zuvor die Standes- oder Schichtenzugehörigkeit den Zugang zu genau einem Teilsystem, bietet die moderne Gesellschaft je nach Funktionszusammenhang unterschiedliche und voneinander unabhängige Zugänge an. Die jeweilige Partizipation am System der Arbeit determiniert nicht mehr diejenige am System der politischen Teilhabe (allgemeines Wahlrecht), auch nicht mehr zwingend diejenige am System der Kultur (sozialkompensatorische Bildungsansätze vom Arbeiterbildungsverein bis zur Gesamtschule) und so fort. Erst vor diesem Hintergrund konnte auch unsere moderne Vorstellung von Individualität – nach Luhmann *Exklusionsindividualität* – entstehen. Individualität kann nun als etwas Singuläres, Einzigartiges und vor allem der gesellschaftlichen Einbettung vorgelagertes verstanden werden, so daß sie nicht mehr die Folge, sondern die Voraussetzung der jeweiligen (Selbst-)Einbettungsformen in die Gesellschaft bildet. Vor allem aber kann sie nun soziale Devianz begründen, kann erklären und legitimieren, warum sich das Individuum als Individuum gesellschaftlichen Erwartungen verweigert und gänzlich abweichende Wege geht.

Exakt diese Umstellung von stratifikatorischer auf funktionale Differenzierung, von Inklusionsidentität auf Exklusionsidentität, so läßt sich nunmehr meine Ausgangsthese präzisieren, liegt Wackenroders Opposition von Dürer- und Berglinger-Zeit, von Vormoderne und Moderne zugrunde.

Wie sieht nun Wackenroders Bild von der vormodernen Gesellschaft der Dürer-Zeit aus? Explizit thematisiert wird es in der *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*. Die suggestiv idealisierende Metaphorik einer zünftisch gegliederten, stratifizierten Gesellschaft dient hier nicht nur der Kennzeichnung des Verhältnisses des einzelnen zur Gesellschaft, sondern weit darüber hinaus zur Beschreibung seiner Abhängigkeit vom Numinosen:

In vorigen Zeiten war es nämlich Sitte, das Leben als ein schönes Handwerk oder Gewerbe zu betrachten, zu welchem sich alle Menschen bekennen. Gott ward für den Werkmeister angesehen, die Taufe für den Lehrbrief, unser Wallen auf Erden für die Wanderschaft. (I, 154)

Während dieser „Wanderschaft“, mithin innerhalb seines sozialen Lebens, zeigt sich der einzelne durch Inklusion derart in sein soziales Teilsystem integriert, daß ihm Entwurf und ethische Legitimierung seines eigenen Lebenswegs nicht einmal zum Problem werden können. Für Dürer und seinen Vater gilt:

Nirgends fanden sie Zweifel und Räthsel; sie verrichteten ihre Handlungen, wie sie ihnen natürlich und nothwendig schienen, und fügten ihre Lebenszeit ganz unbefangen aus lauter richtigen, regelrechten Handlungen zusammen [...]. (I, 156)

Als inkludierende und damit sozialisierende Instanz fungieren – auch das ein typisches Zeichen stratifikatorischer Gesellschaften – Familie und Haus, in unserem Falle die Sonderform der Künstlerfamilie:

Die lieblich-verschlungene Kette der Verwandtschaft war ein heiliges Band: mehrere Blutsfreunde machten gleichsam ein einziges, getheiltes Leben aus, und ein jeglicher fühlte sich desto reicher an Lebenskraft, in je mehr andern Herzen das gleiche urväterliche Blut schlug: – die ganze Verwandtschaft endlich war der heilige kleine Vorhof zu dem großen Inbegriff der Menschheit. (I, 157)

Denn wenn in den vorigen Zeiten Deutschlands die Kunst einmal dem Stamme eines Geschlechts eingepflanzt war, so wurden gemeiniglich auch die nachschießenden Zweige veredelt, und das Band der Blutsfreundschaft ward gleichsam vergoldet durch diese erbliche Tugend der Kunst, wovon uns mehrere edle Künstlerfamilien [...] ein Beyspiel abgeben. (I, 159)

In dieser Weise tief eingebettet, ja verschmolzen mit seiner sozialen Umgebung definiert selbst die herausragende Persönlichkeit des Künstlers ihre eigene Individualität ausschließlich durch Inklusion – ein Grundzug der Vormoderne, den der Klosterbruder herauszustellen und zu preisen nicht müde wird:

niemals sonderte man sich in solcher Beschreibung [wie der eigenen Lebensbeschreibung Dürers bei Sandrart] von allen übrigen Menschen ab, vielmehr betrachtete man sich immer nur als ein Mitglied und Mitbruder des großen Menschengeschlechts [...]. (I, 156)

In diesem einfachen Tone zählt er die Umstände seines Lebens her: ohne sich zur Rechten oder Linken umzusehen, geht er seinen geraden Weg fort, und thut, als wenn alles, was ihm begegnet, so und nicht anders seyn mußte. (I, 159)

An die Möglichkeit eines abweichenden oder dieser Inklusion gar zuwiderlaufenden Lebensentwurfs vermögen – so die utopisch-idealisierende Vergangenheitsprojektion – die Menschen der Dürer-Zeit nicht einmal zu denken, ja selbst ihre „Bestimmung, wozu sie selber geschaffen wären“ (I, 156) – immerhin eine der zentralen Kategorien in Theologie und Anthropologie des späten 18. Jahrhunderts –, wurde ihnen ausdrücklich nicht zum Problem.

Vor der Folie dieses verklärten Idealbilds muß die eigene Zeit – darin liegt die Funktion dieser Vergangenheitsutopie – ihre Defizit- und Dekadenzphänomene um so deutlicher zu erkennen geben.¹⁰ „Warum [...] hast Du die Welt entarten lassen, allgütiger Himmel?“ (I, 155), fragt der Klosterbruder angesichts der Dürer-Zeit, und dieselbe Wertungsperspektive, nur weniger pathetisch vorgetragen, durchzieht auch seine Darstellung der Berglinger-Zeit. Hatte der Klosterbruder bei den Alten die Harmonie von Kunst, Religion, Alltagsleben und sogar Politik (man denke an das Ende der da Vinci-Vita¹¹) in immer neuen Formulierungen bewundert, beschreibt er die eigene „jämmerliche Gegenwart“ (I, 140) als das extreme Gegenteil:

Allein das allerabscheulichste sind noch alle die andern Verhältnisse, worin der Künstler eingestrickt wird. Von allen dem ekelhaften Neid und hämischen Wesen, von allen den widrigkleinlichen Sitten und Begegnungen, von aller der Subordination der Kunst unter den Willen des Hofes [...]. (I, 141)

¹⁰ Wenn man Wackenroders Bild der Dürer-Zeit in diesem funktionalen Gegensatz begreift, wird auch der häufiger geäußerte Vorwurf einer naiven und gegenüber den Problemen der Gegenwart hilflosen Verklärung der Vergangenheit hinfällig. Zuletzt in diesem Sinne Friedmar Apel: „Wackenroders Antiklassizismus [...] zielt auf die Restauration eines frommen, ehrenfesten, nationalen und autarken Kleinbürgertums, in dem sich der Künstler als Mittelpunkt begreifen darf. Diese Vorstellung ist nicht ganz frei von spießbürgerlichen Momenten, gerade darin aber das Gegenbild der Erfahrung fehlgeschlagener Identifikation eines unsteten Geistes. So verständlich Wackenroders Sehnsucht nach dem ruhigen, frommen und ernsthaften Leben vor dem Hintergrund seiner Biographie ist, so schlägt diese doch gelegentlich in einen Identifikationswahn um: ‚Die lieblich verschlungene Kette der Verwandtschaft war ein heiliges Band: mehrere Blutsfreunde machten gleichsam ein einziges, geteiltes Leben aus, und ein jeglicher fühlte sich desto reicher an Lebenskraft, in je mehr Herzen das gleiche urväterliche Blut schlug!‘ So viel Blutsandacht dokumentiert hinreichend den Riß, den Wackenroder im Leben fühlte, ist die Übersteigerung der Sehnsucht nach Ganzheit und Identifikation, die eine ganze Generation bewegte und noch viel später auch einzelne ihrer Vertreter in patriotische oder religiöse Überanpassung treiben sollte.“ (Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik. Hg. v. Friedmar Apel. [Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 4 = Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 79] Frankfurt am Main 1992, S. 742).

¹¹ Vgl. HKA I, 80, Z. 15-33.

Die „ändern Verhältnisse“ meinen nichts anderes als die Ansprüche anderer gesellschaftlicher Teilsysteme, durch die der Kunst – so Berglingers Perspektive – fremde Orientierungs- und Wertungssysteme (nach Luhmann *Leitdifferenzen*) oktroyiert werden. Der gesamte zweite Teil der Berglinger-Vita läßt sich als eine große Amplifikation des einen Gedankens verstehen, daß die Kunst der Gegenwart unter die Fremdherrschaft des Systems der höfischen Repräsentanz gezwungen werde und damit ihren Sitz im Leben verloren habe. „Daß ich mir einbilden konnte“, klagt Berglinger in diesem Sinne,

diese in Gold und Seide stolzierende Zuhörerschaft käme zusammen, um ein Kunstwerk zu genießen, um ihr Herz zu erwärmen, ihre Empfindung dem Künstler darzubringen! [...] Die Empfindung und der Sinn für Kunst sind aus der Mode gekommen und unanständig geworden [...]. (I, 140)

Andererseits ist es gerade diese Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teil- oder Funktionssysteme, die Berglingers Künstlertum erst ermöglicht. Sein Lebensweg wird nicht mehr durch Einschluß in eine sich in den Grenzen ihres Standes blühend entwickelnde Künstlerfamilie vorgezeichnet, für die in idealtypischer Verklärung das Beispiel Dürers steht, sondern durch das exakte Gegenteil: Er muß sich und sein Künstlertum gegen die Ansprüche seiner Familie und gegen den normativen Erwartungsdruck seiner sozialen Schicht behaupten und durchsetzen. Sein Künstlertum basiert nicht auf sozialer Inklusion, sondern auf Exklusion; sein Selbstverständnis repräsentiert nicht mehr den alten Typus der Inklusionsindividualität, sondern den für die gesamte Moderne bezeichnenden der Exklusionsindividualität. Ebendiesen Wechsel thematisiert der Anfang der Berglinger-Vita, indem hier ausführlich die Erwartungshaltungen des Vaters und das darin formulierte soziale Inklusionsangebot einer gesellschaftliche Integration und Anerkennung verheißenden Laufbahn als Arzt mit Josephs Selbstentwurf als zum Künstlertum bestimmtes Individuum konfrontiert wird. „Seinen Vater und seine Geschwister liebte er aufrichtig“, beschreibt der Erzähler diesen Konflikt,

aber sein Inneres schätzte er über alles, und hielt es vor andern heimlich und verborgen. So hält man ein Schatzkästlein verborgen, zu welchem man den Schlüssel niemanden in die Hände giebt. (I, 131)

Dieses Innere aber, Josephs Individualität, bestimmt ihn völlig unabhängig von allen gesellschaftlichen Erwartungen zum Künstler, und zwar noch bevor die wesentlichen Entscheidungen über die Einbettung in gesellschaftliche Teilsysteme, nämlich die Entscheidungen

über Ausbildung und Beruf fallen. Definierte sich das Individuum in den alten stratifikatorischen Gesellschaften durch seinen Einschluß in die Gesellschaft, so nunmehr durch sein Anderssein gegenüber der Gesellschaft, noch bevor es wesentliche Schritte in diese hinein unternimmt. Das öffnet zwar einerseits erst die Möglichkeit zur Entfaltung von Individualität im modernen Sinne, doch bürdet es andererseits dem einzelnen auch die ungeheure Last der Selbstbegründung und Selbstbehauptung gegenüber allen zuwiderlaufenden gesellschaftlichen Erwartungen auf. Dazu bedarf das Konzept der eigenen Individualität einer festen Stütze, eines Sicherheit stiftenden Überbaus, der die Kraft verleiht, am eigenen Anderssein auch festzuhalten und es durchzusetzen. Joseph zieht diese Kraft aus der traditionellen Vorstellung einer göttlichen Mission oder Bestimmung des Künstlers:

aber ihn hatte der Himmel nun einmal so eingerichtet, daß er immer nach etwas noch Höherem trachtete; es genügte ihm nicht die bloße Gesundheit der Seele, und daß sie ihre ordentlichen Geschäfte auf Erden, als arbeiten und Gutes thun, verrichtete; - er wollte, daß sie auch im üppigem Übermuth dahertanzen, und zum Himmel, als zu ihrem Ursprunge, hinaufjauchzen sollte. (I, 131)

Sein Enthusiasmus für die Kunst gilt als „angebohrt[]“ (I, 133), und eine „innere Stimme“ ruft ihm „ganz laut zu: Nein! nein! du bist zu einem höheren, edleren Ziel gebohrt!“ (I, 136). Eines solchen Überbaus bedarf das Konzept der Exklusionsindividualität um so mehr, wenn es, wie in Josephs Falle, soziale Devianz, das völlige Zuwiderhandeln gegenüber allen gesellschaftlichen Erwartungen legitimieren soll. Entsprechend schwer tut Joseph sich auch, seiner eigenen individuellen Bestimmung zum Künstlertum so weit zu vertrauen, daß sie zur Grundlage seiner Ausbruchsentscheidung werden kann:

Das Verhältniß gegen seinen Vater aber preßte sein Herz ganz zusammen. Dieser hatte wohl gemerkt, daß Joseph sich gar nicht mehr mit Ernst und Eifer in seiner Wissenschaft anlegen wollte [...]. Joseph indessen verlor darum sein kindliches Gefühl nicht; es kämpfte ewig mit seiner Neigung, und er konnte immer nicht das Herz fassen, in des Vaters Gegenwart über die Lippen zu bringen, was er ihm zu entdecken hatte. Ganze Tage lang peinigte er sich, alles gegen einander abzuwägen, aber er konnte und konnte aus dem entsetzlichen Abgrunde von Zweifeln nicht herauskommen [...]. (I, 137)

Bezeichnenderweise ist es dann nicht die Unerschütterlichkeit des Glaubens an seine individuelle Bestimmung, sondern der äußere Anlaß einer besonderen Grobheit des Vaters, der ihn diese Zweifel hintanstellen läßt und seinen Ausbruch aus der Familie ermöglicht.

In diesem Devianz- und Aufbruchsmotiv findet der Wechsel von Inklusions- zu Exklusionsindividualität am Ende des 18. Jahrhunderts seine wohl prägnanteste literarische Ausprägung. Wackenroder gehört mit zu den ersten, die diesen zentralen Aspekt der beginnenden Moderne in dieser Schärfe zu fassen vermögen. Doch tat er dies nicht ohne Vorbild. Unmittelbar in der Entstehungsphase der *Herzenergießungen* erschienen bei Unger in Berlin und damit gleichsam unter seinen Augen sechs der acht Bücher des *Wilhelm Meister* als Bände drei bis fünf von *Goethes neuen Schriften*. Wohl nirgendwo sonst ist das Devianz- und Aufbruchsmotiv in der zeitgenössischen Literatur so eindrucksvoll und wirkungsmächtig gestaltet wie dort; und insbesondere von den ersten beiden Büchern ließen sich zahlreiche Verbindungslinien zu Wackenroders Texten ziehen, die einer eigenen Studie wert wären. Wilhelm bündelt das neue Individualitätskonzept in dem Bekenntnis:

Daß ich dir's mit Einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.¹²

Was der einzelne ‚ist‘, steht also schon vor seiner ‚Ausbildung‘ in der Gesellschaft fest; das individuelle Sein geht der gesellschaftlichen Existenz voraus, ja der gesellschaftlichen Existenz fällt in dieser Perspektive eher die Aufgabe zu, individuelles Sein zu verwirklichen. Man kann die Viten Berglingers und Wilhelm Meisters als Versuche lesen, Möglichkeiten, Probleme und Gefahren dieses neuen Konzepts von Individualität im Medium der literarischen Fiktion auszuloten, wobei Goethe seinen Protagonisten eher neue Freiräume betreten ließ, Wackenroder stärker deren Gefahrenpotential analysierte. Letzteres läßt sich deutlicher zeigen, wenn man den Wandel des Künstlertums zwischen Dürer- und Berglinger-Zeit, zwischen Vormoderne und Moderne näher ins Auge faßt.

II. Mission und Passion – zum Wandel des Künstlertums

Die Heiligen des goldenen Zeitalters der Kunst wissen von den Problemen individueller Selbstbestimmung und -behauptung

¹² Zitiert wird nach der Münchner Ausgabe, die dem Text des Erstdrucks folgt: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. v. Karl Richter. Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Hg. v. Hans-Jürgen Schings. München 1988, S. 288.

noch nichts. Ihr Weg führt entweder wie bei Dürer über die Inklusion in ein gesellschaftliches Teilsystem, in dem die Kunst noch ihren „natürlichen“¹³ Sitz im Leben hat, oder aber sie erfüllen eine höhere Mission, sind Werkzeuge in der Hand Gottes und werden seiner Inspiration gnadenhaft zuteil. Das suspendiert sie zugleich von jedem Zwang, ihr eigenes Tun legitimieren zu müssen, ja sie bieten sich um so mehr zum Werkzeug Gottes und zum Medium seiner Offenbarung an, je weiter sie ihre eigene Individualität zurücknehmen und verleugnen. Dem jungen Maler Antonio, der Raffael als „außerordentliche[n] Mann“ anredet, „der wohl auf alle andre Menschen mit Verachtung heruntersehen“ (I, 68) müsse, und als Geheimnis seiner Individualität erklärt haben möchte, „worin es eigentlich liegt, daß man Euch nicht recht nachahmen, und Euch nie ganz und gar erreichen kann“ (I, 67), muß der Angeredete jede Antwort schuldig bleiben, weil es ihm völlig fern liegt, das Besondere seiner Bilder etwa aus seiner Künstlerpersönlichkeit oder individuellen Begabung heraus zu erklären. Der Klosterbruder erläutert dazu in anderem Kontext verallgemeinernd:

Der Künstlergeist soll [...] nur ein brauchbares Werkzeug seyn, die ganze Natur in sich zu empfangen, und, mit dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Verwandlung wiederzugebären. Ist er aber aus innerem Instinkte, und aus überflüssiger, wilder und üppiger Kraft, ewig für sich in unruhiger Arbeit; so ist er nicht immer ein geschicktes Werkzeug [...]. (I, 105)

Entbindet der Gedanke der Mission den Künstler der Vormoderne von der Notwendigkeit der Legitimation seines Tuns, legt gerade dieser Zwang dem Künstler der Moderne ein kaum zu lösendes Grundproblem auf, das sein Künstlertum unter das Vorzeichen der Passion stellt. Die Quelle seines gleichsam unvermeidlichen Leidens ist eine zweifache: er unterliegt einem *Selbstbegründungszwang* für sein sozial deviantes Künstlertum und ist damit den Gefahren des Irrtums und der Selbsttäuschung unterworfen; und er untersteht einem *Selbstbehauptungszwang* gegenüber allen gültigen Normen, die er auf dem Sonderweg seines Künstlertums unausweichlich verletzen muß.

Das Problem des *Selbstbegründungszwangs* resultiert aus der Annahme einer jedem Individuum quasi eingeborenen und als

¹³ Im Grunde spiegelt Wackenroders Gegenüberstellung von utopischer Vormoderne und Moderne die zeitgenössisch sehr viel ausgeprägtere Opposition von Natur- und Kulturzustand, von Natürlichkeit und Zivilisation. Vgl. dazu auch unten S. 219 das Zitat aus HKA I, 142.

Bestimmung mit auf den Weg gegebenen Individualität. Dieser jeder Einbettung in die Gesellschaft vorgelagerten Individualität muß der Künstler jedoch schon zu einem Zeitpunkt vertrauen, zu dem sie noch gar nicht entwickelt ist, ja er muß auf der Grundlage erahnter oder empfundener Bestimmungen tiefgreifende Lebensentscheidungen treffen, um diese Anlagen überhaupt erst entwickeln zu können. Die Entscheidung für den sozial devianten Weg des Künstlers stellt also eine Art Kredit auf die Zukunft mit hohem Risiko dar. Akzeptabel wird dieser Umstand erst im Kontext einer teleologischen Konstruktion, die sicherstellt, daß auch schon im zartesten Keim das endgültige Telos, die letzte Bestimmung des Individuums erkennbar ist.¹⁴ Dennoch wird das Risiko des Irrtums damit nicht aufgehoben, was Wackenroder anhand von Berglingers Schicksal eindringlich demonstriert. Dessen eigener Selbsteinschätzung nach wie auch in der Deutungsperspektive des Klosterbruders lag seine Bestimmung nämlich nicht in der Kunstproduktion, die er zum alleinigen Lebensinhalt macht, sondern im Kunstgenuß, und das heißt nichts anderes, als daß Berglinger sich hinsichtlich seiner individuellen Bestimmung zum Künstler geirrt hat, wie er sich selber eingestehen muß:

Wie weit idealischer lebte ich damals, da ich in unbefangener Jugend und stiller Einsamkeit die – Kunst noch bloß genoß; als itzt, da ich sie im blendendsten Glanze der Welt [...] ausübe! (I, 142)

Exakt an diese Selbstanalyse knüpft der Klosterbruder am Ende mit seiner Frage an: „Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben?“ (I, 144) Die Gründe für Berglingers fatalen Irrtum sind im Text mehr als nur angedeutet. Zum einen zeigt sein Künstlertum zumindest auch Züge des sozialen Eskapismus, der Flucht aus dem sozialen Elend der familiären Verhältnisse und vor den ekelhaften und häßlichen Seiten des ihm vom Vater vorbestimmten Arztberufs:

Seine Angst ward immer größer, – die Versuchung nach der herrlichen Stadt zu entfliehen, immer stärker. (I, 138; Hervorhebung D.K.)

Dieses Eskapismusmotiv taucht bezeichnenderweise noch ein zweites Mal in seinem Lebenslauf auf, genau zu dem Zeitpunkt, zu dem sich alle an den ersten Fluchtversuch geknüpften Hoffnungen als Illusion herausstellen:

¹⁴ Berglinger spricht ausdrücklich von dem ‚Ziel‘, zu dem er ‚geboren‘ sei. Vgl. oben S. 215 das Zitat aus HKA I, 136.

Was ich möchte? – Ich möchte all' diese Kultur im Stiche lassen, und mich zu dem simplen Schweizerhirten ins Gebirge hinflüchten und seine Alpenlieder, wonach er überall das Heimweh bekömmt, mit ihm spielen. (I, 142; Hervorhebung D.K.)¹⁵

Zum anderen ist sein Künstlertum auch motiviert von dem Wunsche nach Erfolg und Anerkennung. Leitmotivisch zieht sich das Streben nach „Glanz“ durch Berglingers Vita, und damit mischt sich ausgerechnet ein Element des Systems höfischer Repräsentanz in seine Motivation, das er ansonsten als das „dreyfache[] Unglück für die Musik“ (I, 141) verabscheut. Schon über den enthusiastischen Knaben heißt es:

und zuweilen dachte er wohl daran, daß der Himmel ihn aus der trüben und engen Dürftigkeit, worin er seine Jugend hinbringen mußte, zu desto höherem Glanze hervorziehen werde. (I, 136)

Gerade dieses Motiv nimmt der Erzähler wieder auf, wenn er mit einem großen Zeitsprung das *Zweite Hauptstück* eröffnet:

Ich kehre zu meinem Joseph zurück, wie er, mehrere Jahre, nachdem wir ihn verlassen haben, in der bischöflichen Residenz Kapellmeister geworden ist, und in großem Glanze lebt. (I, 139)

Und mit diesem Streben nach dem Glanz des ausübenden Künstlers verbindet sich auch, wie bereits angeführt, Josephs Irrtum hinsichtlich seiner eigentlichen Bestimmung:

Wie weit idealischer lebte ich damals, da ich in unbefangener Jugend und stiller Einsamkeit die Kunst noch bloß genoß; als itzt, da ich sie im blendendsten Glanze der Welt [...] ausübe! (I, 142)

Das analytische Potential der Wackenroderschen Texte reicht jedoch noch tiefer. Was wäre, wenn die teleologische Grundlage dieses neuen Konzepts künstlerischer Individualität sich als eitle Fiktion herausstellte? Wenn der Boden, der die folgeschwere Entscheidung für den devianten Weg des Künstlers tragen soll, als selbstgeschaffene Illusion zusammenbräche? Alle Entwürfe einer individuellen Bestimmung, eines zu erreichenden Telos und ähnlicher Konstruktionen sind letztlich willkürliche Setzungen des eigenen Ichs, die in der Moderne durch keine übergeordnete Autorität mehr abgesichert sind. Schon in der Berglinger-Vita heißt es dazu hellsichtig:

Allmählig ward er [Joseph Berglinger] nun ganz und gar der Überzeugung, daß er von Gott deshalb auf die Welt gesetzt sey, um ein recht vorzüglicher Künstler in der Musik zu werden [...]. (I, 136)

¹⁵ Zum Eskapismusmotiv siehe auch unten S. 221f. das Zitat aus HKA I, 226.

Nicht mehr göttliche Mission, der sich der Künstler als williges Werkzeug unterstellt, sondern eigene, unter dem Druck des sozialen Elends in seiner Umgebung allmählich entwickelte Überzeugung begründet also Berglingers Künstlertum. Jeder Selbstbegründungsversuch dieser Art unterliegt jedoch dem Zweifel, kann von dem Subjekt, das ihn schuf, auch jederzeit wieder dekonstruiert werden. Exakt dieses Kernproblem der Selbstbegründung moderner Individualität thematisiert *Ein Brief Joseph Berglingers*:

Aber ach! wenn ich auf dieser verwegenen Höhe [der Annahme, die Kunst sei ein „göttlich Streben des Menschen“] stehe, und mein böser Geist mich mit übermüthigem Stolz auf mein Kunstgefühl und mit frecher Erhebung über andre Menschen heimsucht, – dann, dann öffnen sich auf einmal, rings um mich her, auf allen Seiten, so gefährliche, schlüpfrige Abgründe [...] und ich liege hingestreckt, verstoßen, und komme mir im Dienste meiner Göttin, – ich weiß nicht wie, – wie ein thörichter, eitler Götzendiener vor. (I, 224)

Eitelkeit liefert dabei das entscheidende Stichwort. Jeder Selbstbegründungsversuch unterliegt – auch das ein zentrales Ergebnis der Luhmannschen Analyse moderner Individualität¹⁶ – dem Verdacht, letztlich fremden Motiven zu dienen. Sei es Eitelkeit, Furcht, Gewinnstreben oder Ruhmsucht, der Entwurf eigener Individualität wird sich immer als Ausfluß eines solchen Motivs verdächtigen lassen müssen. Berglinger bündelt diesen Verdacht innerhalb seiner Selbstanalyse im Begriff des „selbsteigenen Genuß[es]“ (I, 225) und erläutert:

Die Kunst ist ein täuschender, trüglischer Aberglaube; wir meynen in ihr die letzte, innerste Menschheit selbst vor uns zu haben, und doch schiebt sie uns immer nur ein schönes Werk des Menschen unter, worin alle die eigensüchtigen, sich selber genügenden Gedanken und Empfindungen abgesetzt sind, die in der thätigen Welt unfruchtbar und unwirksam bleiben. (I, 225)

Aus den Schlingen der Willkürlichkeit und des Motivverdachts seines Selbstentwurfs kann sich der Künstler in der Moderne nicht mehr befreien, zumindest solange nicht, wie er an der Fiktion einer einzigartigen und individuellen Bestimmung zum Künstlertum festhält. Wo spätere Generationen einen Ausweg aus diesem Dilemma suchen werden, deutet der Text, allerdings unter dem negativen Vorzeichen der Ablehnung, jedoch ebenfalls schon an: im Schauspielertum des Künstlers.¹⁷ Wenn jeder Selbstentwurf moderner

¹⁶ Vgl. Luhmann (Anm. 8), Bd. 3, S. 187-191.

¹⁷ Vgl. HKA I, 226: „Das ist's, daß der Künstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle betrachtet, der seine Bühne für die ächte Muster- und Normal-

Individualität ohnehin willkürlich ist, dann kann das Individuum aus dieser Willkür auch Wahlfreiheit ableiten und Künstlertum als Rolle ausfüllen, eventuell auch in Kombination mit anderen wählbaren Rollen. Doch damit wären wir schon bei Thomas Mann. Für Wackenroder, der die Probleme moderner Individualität gerade erst analysiert, bleiben sie ein Quell des Zweifels und des Leidens.

Dessen zweite Hauptquelle entsteht dem modernen Künstler durch den *Selbstbehauptungszwang*, dem er neben der Not zur Selbstbegründung unterliegt. Das Vertrauen in die eigene sozial deviante Individualität muß so stark sein, daß man auf alle gültigen Begründungszusammenhänge für eine gelungene gesellschaftliche Existenz verzichten kann. Mehr noch, man muß in der beginnenden Moderne, anders als im Heldenalter der Kunst, darauf Verzicht tun können, ohne ein Äquivalent auf dem Wege des Künstlertums erwarten zu können. Auch dieses Problem sieht Wackenroder deutlich. In den Erwartungshaltungen seines Vaters wird Berglinger massiv mit den dominanten Begründungsmustern für ein sozial gelungenes Leben konfrontiert, und zwar in hoher ethischer und anthropologischer Aufladung. Der Vater drängt ihn mit dem Ethos des Helfers und Heilers der Menschheit „zur Medicin, als zu der wohlthätigsten, und für das Menschengeschlecht allgemein-nützlichsten Wissenschaft“ (I, 134). In theologischer („Pflicht“) und anthropologischer („Bestimmung“) Überhöhung predigt er, „daß es die Pflicht und Bestimmung des Menschen sey, sich darunter [unter das Elend] zu mischen, und Rath und Allmosen zu geben, und ekelhafte Wunden zu verbinden, und häßliche Krankheiten zu heilen!“ (I, 135 f.) Diesem offenbar von Joseph tief verinnerlichten Erwartungsdruck vermögen seine Selbstbehauptungsversuche auf Dauer nicht standzuhalten. Er kann sich letztlich nicht von der Vorstellung lösen, daß der Mensch zur *vita activa*, „für die thätige, lebendige Welt“ (I, 225), bestimmt sei, daß der Künstler „weit weniger wirksam sey, als jeder Handwerksmann“ (I, 142), und ihm fehlt das Vertrauen in die Idee der absoluten Autonomie der Kunst fernab vom „gemeinen Zweck und Nutzen“ (I, 224). „[W]enn mir nun der Anblick des Jammers in den Weg tritt, und Hülfe fordert“, so muß er bekennen,

wenn leidende Menschen, Väter, Mütter und Kinder, dicht vor mir stehen, die zusammen weinen und die Hände ringen, und heftiglich schreyen vor

welt, für den dichten Kern der Welt, und das gemeine wirkliche Leben nur für eine elende, zusammengeflochte Nachahmung, für die schlechte umschließende Schale ansieht.“

Schmerz, – das sind freylich keine lüsternen schönen Akkorde [...] und das verweichlichte Künstlergemüth geräth in Angst, weiß nicht zu antworten, schämt sich zu fliehn, und hat zu retten keine Kraft. (I, 226)

Diesem Gefühl von Ohnmacht und Versagen hat er nichts entgegenzusetzen, denn mit seiner Vorstellung, den Menschen mit der Kunst auf andere Weise dienen zu können, ist er ebenso gescheitert wie mit dem halbherzigen Versuch, das soziale Elend seiner Familie aus der Distanz zu lindern.

Dieses Scheitern teilt Berglinger mit den anderen, seit dem Sturm und Drang auftretenden Helden der neuen, auf Exklusion basierenden Individualität, allen voran mit Werther. Beide Figuren verkörpern – wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung – den unbedingten Primat der modernen Exklusionsindividualität vor der älteren Vorstellung von gesellschaftlicher Inklusion. Beide verabsolutieren ihre individuelle Einzigartigkeit gegenüber allen Integrationsanforderungen der Gesellschaft und müssen daher scheitern: Werther, weil er auf diesem Wege zu weit, Berglinger, weil er ihn nicht weit und konsequent genug geht. Ihre Lebensgeschichten spielen im Medium der literarischen Fiktion radikale Umsetzungsformen der neuen Individualitätsvorstellung durch und veranschaulichen deren Faszinationen wie Gefahren – und ersparen es damit gleichsam ihren geistigen Vätern, einen ähnlichen Passionsweg realiter zu beschreiten. Diese Problemverwandtschaft begründet eine tiefe Affinität zwischen den *Herzensergießungen* und den *Leiden des jungen Werther*, die in ihrer Komplexität und Bedeutung bislang kaum ausgeleuchtet ist.

III. Melancholie und Euphorie – zu unterschiedlichen Reaktionsweisen auf die Epochenproblematik der Moderne

Seit man im 5. Jahrhundert begann, die eigene Zeit anhand der Differenz von antiquus/modernus zu beschreiben, beinhaltet der Begriff der Moderne stets auch eine tiefe Verlusterfahrung. Um die Gegenwart als etwas Neues beschreiben zu können, muß als logische wie psychologische Voraussetzung zunächst erkannt sein, daß das Alte, das eben noch Gegenwart war, nun nicht mehr ist, daß es abgelöst und damit verlorengegangen ist. Dieser Zug läßt sich durch die gesamte Geschichte des Begriffs ‚modernus‘ beziehungsweise ‚Moderne‘ verfolgen¹⁸, und er gilt für Wackenroders Zeit, in der die

¹⁸ Zur Begriffsgeschichte der Moderne vgl. Fritz Martini: Art. „Modern, Die Moderne“. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von

Verlusterfahrung in Schillers Begriff des Sentimentalischen ihren vielleicht prägnantesten Ausdruck fand, in ungeminderter Weise.

Wie der Hinweis auf Schiller jedoch bereits impliziert, muß die Einsicht in den Verlust von etwas Altem keineswegs zwangsläufig zu trauernder Rückwärtsgewandtheit führen. Im Gegenteil, das Nicht-mehr-Vorhandensein des Bekannten und Gewohnten gibt ja gleichzeitig Räume für die Entwicklung von etwas Anderem frei, hebt alte Bindungen und Regularien auf, die den Entwurf und die experimentelle Entwicklung des Neuen bislang behindert haben. Daraus lassen sich zwei Grundtypen der Reaktionsweisen auf Veränderungen ableiten, die als Elemente einer neuen Moderne verstanden werden. Im Zentrum der einen Richtung steht die Analyse des Verlustes, die einen notwendigen und wesentlichen Teil eines jeden Modernebewußtseins bildet. Da Verlust in diesem Zusammenhang immer auch Einbuße an Orientierungs- und Bindungssicherheit bedeutet, kann diese Richtung leicht die Wertungsperspektive des melancholischen Rückblicks auf das Verlorene annehmen – muß dies jedoch nicht notwendigerweise. Im Mittelpunkt der anderen Grundtendenz steht die Auslotung des durch den Verlust des Alten gewonnenen Freiraums, die experimentelle Entwicklung des Neuen, die häufig mit der Wertungsperspektive der enthusiastischen Begrüßung der Moderne und des durch sie eröffneten Innovationspotentials einhergeht. Beide Tendenzen gibt es – freilich in sehr unterschiedlicher Gewichtung – auch in den *Herzensergießungen* und *Phantasien*, und beide kennzeichnen unterschiedliche Temperamente der beiden Autoren dieser Texte. Wackenroder ist zweifellos der Analytiker des Verlustes, der den Defizit- und Dekadenzcharakter der eigenen Zeit (mehrfach ist die Rede von der ‚entarteten‘ Gegenwart¹⁹) vor der Folie einer utopisch verklärten Vormoderne um so filigraner herauszuarbeiten versteht. Tiecks Anteil scheint auf den ersten Blick keinen davon abweichenden eigenen Charakter aufzuweisen, da dieser sich, an die

Paul Merker und Wolfgang Stammeler. Hg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Bd. 2. Berlin ²1965, S. 391-415. – Hans Ulrich Gumbrecht: Art. „Modern, Modernität, Moderne“. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Bd. 4. Stuttgart 1978, S. 93-131. – Hans Robert Jauss: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main ⁶1979, S. 11-66. – Hans Robert Jauss: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. Hg. v. Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München 1987, S. 243 ff.

¹⁹ Vgl. z. B. oben S. 213 das Zitat aus HKA I, 155.

Adaption fremder Stile schon in der Schulzeit intensiv gewöhnt, über weite Strecken eines manierierten Wackenroder-Stils bedient. Auf einem Felde zeigt er jedoch eine ganz eigene, Wackenroder völlig fremde Lust an der Eroberung neuer Möglichkeiten, und dies betrifft die Religion, die Tieck zum Freiraum für das ästhetische Experiment wird. Zur Begründung der Konversion zum Katholizismus, die im *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* beschrieben wird, läßt Tieck nicht einmal die Andeutung eines konfessionsgebundenen theologischen Arguments aufleuchten; der gesamte Erlebnis- und Entscheidungsprozeß wird ausschließlich ästhetisch und in zweiter Linie erotisch motiviert und begründet. Selbst die Liturgie während der Messe wird auf ihre das ästhetische Erleben strukturierende Funktion reduziert. In beinahe provokanter Offenheit unterstreicht der junge Maler diesen Aspekt mit dem Bekenntnis, nicht die Allmacht Gottes, sondern die „allmächtig[e]“ (I, 116) Kunst²⁰ habe ihn zum Katholizismus – im Text ist der theologische Terminus bezeichnenderweise durch die Umschreibungen „wahr[e] Glaube“ (I, 115) und „jene[r] Glaube[er]“ (I, 116) ersetzt – überreten lassen, und am Ende des Konversionsprozesses steht auch keine neue Glaubenserfahrung, sondern ein neues Kunstverständnis.²¹ Mit anderen Worten, Tieck löst das gesamte Konversionsthema aus dem theologischen Diskurs heraus und transplantiert es experimentell in einen ausschließlich ästhetischen. Eine entschiedene Radikalisierung erfährt dieses Verfahren nochmals in der Erzählung *Rafael's Bildniß*, in der der Erzähler von „abergläubischen Stunden“ (I, 169) berichtet, in denen er das Numinose nicht im Gebet zu Gott, sondern in der Anrufung Raffaels gesucht habe:

Wenn ich in trüben Stunden verzagen will, und die Welt mir unglücklich dünkt, wenn nichts mich dann aufrichtet, [...] wenn meine Seele sich in Bangigkeit zusammenkrümmt, und ich ohne Hoffnung die Arme nach einem Troste ausstrecke: dann rufe ich Deinen Namen Rafael aus, [...] Du schickst ein Heer von Engelsgestalten in mein empörtes Gemüth, und alle Wellen legen sich wieder zur Ruhe nieder. (I, 170 f.)

Damit wird der theologische Diskurs völlig in einen ästhetischen transformiert, christliche Religion durch eine Religion der Kunst

²⁰ „Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse.“ (I, 116)

²¹ Siehe oben Anm. 20. – „Kannst Du ein hohes Bild recht verstehen, und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Momente die Darstellung zu glauben?“ (I, 117)

mit eigenem Heilsversprechen substituiert. Erst hier bei Tieck kann von der viel zitierten „Kunstreligion“ im eigentlichen Sinne die Rede sein; bei Wackenroder hingegen gibt es zwar die vielfältig gestaltete Idee einer religiösen Funktion der Kunst, die der eigenen Gegenwart zutiefst fremd geworden sei, doch geht Religion in seinem Denken nirgends in der Kunst auf.

Beide Positionen lassen sich als Reaktionen auf – auch aus heutiger Sicht noch als spezifisch modern erscheinende – Veränderungen an der Epochenschwelle um 1800 verstehen. Die gänzliche Profanisierung der Kunst erreicht in der Spätaufklärung ihren Höhepunkt, und die Erosionsprozesse der traditionellen und insbesondere protestantischen Theologie stehen dieser Entwicklung am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung nicht viel nach.²² Die Dogmatik ist zum Gegenstand der historisierenden Dogmengeschichtsschreibung geworden, ihre Verbindlichkeit für den Glauben des einzelnen wird, sofern sie unter deistischen oder naturalistischen Vorzeichen überhaupt noch eine Rolle spielt, dem Individualismus der jedem protestantischen Christen zugestandenen Privatreligion preisgegeben.²³ Zudem zeigt die Lehre von der natürlichen Religion eine starke Tendenz zur Nivellierung von Konfessions- und sogar Religionsunterschieden – erinnert sei nur an Lessings Ring-Parabel.

Derart einschneidende Veränderungen fordern allen Betroffenen, auch den Vorkämpfern dieser Entwicklung, Strategien zu ihrer Bewältigung ab. Die Aufklärer selbst haben Ende des 18. Jahrhunderts tiefgreifende Debatten geführt, in denen es nicht mehr primär um die enthusiastische Begrüßung neuer Freiheiten auch in der Religion ging, sondern um die Analyse dessen, was bei der Schaffung dieser Freiheiten verloren ging.²⁴ Beides ist für die Bildung des jeweiligen Epochen- und Modernebewußtseins unverzichtbar, und beide Strategien finden sich, wie am Beispiel der Religion

²² Zum Folgenden vgl. als Überblicksdarstellungen von Emanuel Hirsch: *Geschichte der neuern evangelischen Theologie im Zusammenhang mit den allgemeinen Bewegungen des europäischen Denkens*. 4. Bd. Gütersloh. ²1960. Karl Aner: *Die Theologie der Lessingzeit*. Halle 1929. Reprint Hildesheim 1964.

²³ Vgl. Gottfried Hornig: *Die Anfänge der historisch-kritischen Theologie*. Johann Salomo Semlers Schriftverständnis und seine Stellung zu Luther. Göttingen 1961. – Gottfried Hornig: *Johann Salomo Semler. Studien zu Leben und Werk des Hallenser Aufklärungstheologen*. Tübingen 1995.

²⁴ Vgl. etwa: *Mißbrauchte Aufklärung? Schriften zum preußischen Religionsedikt vom 9. Juli 1788*. 118 Schriften auf 202 Microfiches. Mit einem Begleitband hg. v. Dirk Kemper. Hildesheim 1996.

gezeigt, in den unterschiedlichen Beiträgen Wackenroders und Tiecks zu den *Herzensergießungen* und *Phantasien* geradezu modellhaft wieder.